

◆ CAPÍTULO 3

Deseo, muerte y tragedia en *Viaje a la luna* de Federico García Lorca

Luis Pascual Cordero Sánchez

Introducción

La modernización de la tragedia fue uno de los objetivos entre algunos de los autores teatrales de la Edad de Plata. En concreto, Ramón del Valle-Inclán trató de adaptar a su presente los patrones trágicos, teniendo en Federico García Lorca un gran continuador de esta tendencia renovadora, si bien, a diferencia de Valle, buscando conjugar el éxito tanto de la crítica cultural minoritaria como la del gran público (Dougherty 78). Aunque el poeta de Fuentevaqueros, dentro de su producción canónica de madurez, solo tituló como tragedias dos de sus obras, *Bodas de sangre* y *Yerma*, gran parte del corpus literario lorquiano está jalonado por un espíritu trágico o, en palabras de Doménech, la obra de Lorca se enmarca dentro una “cosmovisión trágica” (65). Por ello, no debe extrañar que el propio autor en una entrevista datada en 1934 haga una rotunda invitación: “Hay que volver a la tragedia” (“Federico” 646).

La crítica se ha encargado de ampliar la nómina de obras que podrían englobarse dentro de lo trágico, atendiendo precisamente a la mentada cosmovisión trágica. Doménech y Feal, por citar en exclusiva a dos de los autores que han abordado el tema de la tragedia en Lorca, analizan como trágicas *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Queda fuera, quizá por la asociación directa de la tragedia con el teatro, el único guion cinematográfico de Lorca, *Viaje a la luna* (1929), del cual sí apunta Monegal que tiene un mensaje trágico (De Ros, Monegal y Mira 121).¹ Su filiación (temporal, estética y temática) con las obras teatrales del ciclo literario creado en torno al viaje a Nueva York y La Habana

no solo permite, sino que también justifica un análisis monográfico inédito de este texto a la luz de la tragedia y ayuda a desplazar la atención sobre lo trágico de obras como las pertenecientes a la llamada “trilogía rural”.² Asimismo, podría conjeturarse que el cine hubiera podido ser considerado por Lorca como una herramienta para la modernización y difusión a las masas de la tragedia; aserción, ya se dijo, que no pasa de suposición, pero que tampoco es descartable. No se propone, debe aclararse, que el guion sea en sí una tragedia en el sentido aristotélico, sino que participa de la cosmovisión trágica de sus coetáneas (al menos en el proceso creativo) *El público* y *Así que pasen cinco años*. El concepto de tragedia empleado dista del tradicional de Aristóteles o del de las poéticas literarias (López Pinciano, Cascales, Luzán, etcétera), y se basa en las huellas, en los posos trágicos que permean la obra del granadino.

El objetivo de estas páginas no se limita a pasar *Viaje a la luna* por el prisma de la tragedia, sino que persigue acercarse al guion como un texto trágico basado en el deseo y la sexualidad frustrados, llamándolos explícitamente homosexuales o *queer*.³ Primero se replantea la obra como una descripción del amor trágico cuya catarsis está ligada a la muerte. Se prosigue con un acercamiento a la frustración afectivo-sexual del deseo *gay* que en el guion culmina con la muerte del protagonista, el hombre de venas, dando pie a esta interpretación en torno a los ejes del deseo, la muerte y la tragedia. Se tratará de descifrar, que no “traducir”, el complejo y críptico significado del texto desde lo *queer* u homosexual (pero no de manera excluyente y sin invalidar otras posibles lecturas desde la reflexión metaliteraria, teatral y creativa; el vértigo ante la vida moderna; la crítica al capitalismo; el paso del tiempo; etcétera) para tratar de concluir que, en última instancia, el deceso del hombre de venas es una muerte catártica causada por un amor trágico y no normativo.

Esta propuesta tiene en cuenta a los ya mencionados Doménech y Feal, y a académicos como Boscán de Lombardi, Krynen, Morales o Rodríguez Adrados, quienes antes han abordado el tema de lo trágico en Lorca. Sus relaciones con el cine, y las de sus compañeros de generación, han generado también un número significativo de estudios, desde los pioneros de Utrera Macías y Morris en la década de 1980, pasando por el de Gubern a finales de la de 1990. La nómina de críticos que con más precisión han trabajado *Viaje a la luna* es extensa, entre otros, Dennis, Hardison Londré, Ibsen, Karageorgou-Bastea, Laffranque, Martínez Cuitiño, Monegal, Nicolás Martínez, o Smith, así como Amat, responsable de su trasvase del papel al celuloide.⁴ En las últimas décadas, tras los estudios de Binding y Sahuquillo y los libros biográficos de Gibson —en especial su volumen de 2009—, los trabajos académicos que rastreaban en Lorca al amor que no podía decir su nombre han ido en claro aumento. Balutet, Cordero Sánchez, De Witte, Godoy, Hiller, Jerez-Farrán, Mira o Peral Vega son solo algunos de los estudiosos de esta línea

crítica lorquiana. Pese a no hacer alusiones directas a sus autores de cabecera, más allá de alguna mención puntual a Edelman, el estudio queda enmarcado dentro de los Estudios de Género, *Queer* y Homosexuales, de los que se toma prestada su terminología.

Huellas de lo trágico en *Viaje a la luna*

Viajar a la luna con Lorca supone un ejercicio de revisión de su biografía porque ayuda a penetrar en el significado profundo de sus textos. Es de sobra conocida la situación vital por la que atravesaba Lorca en el momento de emprender viaje a Nueva York en 1929, decepcionado por la imposibilidad de estrenar *Don Perlimplín* por la censura, denostado por sus amigos pese a su éxito y con una notable angustia en el plano sentimental por al menos dos desengaños amorosos. En concreto, esa dimensión es la que interesa para penetrar en *Viaje*. Aunque es sabido que se movía en un círculo de tolerancia y que su orientación sexual era, en términos coloquiales, un secreto a voces, se infiere de la documentación manejada por sus biógrafos que la presión social, entre otros factores, suponía una fuente de ansiedad. Por eso no extraña que Krynen diga, y el término que emplea no es baladí, que en sus últimos ocho años de vida Lorca “vive sentimentalmente la tragedia de su erotismo, dentro de la honda crisis personal que significó para él la clara conciencia de su constitución homosexual” (92). Y prosigue:

El amor se le revela como muerte en vida no sólo porque se ve frustrado en sus anhelos espirituales (los de la vida del alma), sino porque éstos se frustran al par que sus anhelos vitales (los de un amor fecundo). De ahí arranca el hondo lirismo trágico —ráfagas del instinto puro perdido en el vacío, largo lamento del alma marchita— de los libros de poesía: *Poeta en Nueva-York* y *Diván de Tamarit*, y también la patética visión que del Amor-Muerte nos ofrecen las grandes tragedias desde *Perlimplín* hasta *La Casa de Bernarda Alba*. (92)

Esta cita aporta dos datos clave. Por un lado, el amor se concibe como una tragedia, en especial por la frustración que genera. Por otro, la escritura se convierte en medio de expresión de esa tragedia, razón última por la que su obra teatral posterior a 1928 trasmina tragedia, en la práctica totalidad de los casos de deseo o amor frustrado, como menciona Krynen. No escapa a

esto *Viaje*, cuyos personajes transmiten de forma explícita la imposibilidad del amor, lo cual notó Laffranque (cit. en Gibson 230), y que, según explica Gibson elaborando a la hispanista francesa, se nutre “de las fuentes de la ‘tragedia personal’ del poeta, [aunque] no identifica en el amor homosexual la razón de tal búsqueda. No hay duda, sin embargo, de que se trata aquí del amor que no puede decir su nombre” (230).

Confirmado ese punto, queda pendiente perfilar más el asunto central de *Viaje*. La imposibilidad o frustración del amor, que desencadena la tragedia, emparenta el guion con la producción teatral de Lorca donde en lo trágico “se impone la evidencia de una presencia erótica abrumadora” (Krynén 92). Bebiendo en las fuentes trágicas clásicas y en el Shakespeare de *Sueño de una noche de verano*, el amor en Lorca tiende a ser fruto de la casualidad y guiado por una fuerza superior que se impone y doblega la voluntad humana, donde el deseo sale vencedor. Desde una obra tan temprana como *El maleficio de la mariposa*, hasta el teatro inconcluso con el proyecto de tragedia *El hombre y la jaca*, pasando por supuesto por *Viaje a la luna*, la fuerza del sino guía los designios amorosos de los personajes. La pulsión del deseo en Lorca escapa a lo normativo y tiende a romper el *statu quo* (infidelidad conyugal —es de sobra conocida la predisposición en Lorca a identificar el matrimonio como una estructura convencional aniquiladora del verdadero amor—, homosexualidad, bestialismo, etcétera), cuya principal consecuencia suele ser la muerte, como la del hombre de venas. De esta manera, amor y muerte se unen indefectiblemente.

La fuerza del destino guía a los personajes hasta el fatal final, postergando en la medida de lo posible la consumación, de ahí que Morales hable de “*tragedias de lo no consumado*” (173) y, por tanto, de la frustración. La esterilidad, tan vinculada al amor homosexual en Lorca, es otra de las consecuencias que reaparecen asociadas a la tragedia griega, como señala Rodríguez Adrados, a manera de castigo específico a la sexualidad pervertida (59).⁵ El destino de estos personajes está guiado también, o al menos asociado, a una deidad: la luna, omnipresente y plurisignificativa en Lorca, que se convierte en la divinidad a la que todo se subyuga e incluso a la que se ofrece sacrificio.

Un último apunte en esta descripción preliminar del paralelismo entre *Viaje* y la tragedia son los protagonistas. Mucho se ha hablado de las heroínas lorquianas, por ejemplo, en el estudio de Boscán de Lombardi (108). Sin embargo, hay toda una serie de héroes varones que se yerguen como centro de la trama y que reaparecen con fuerza en la producción gestada en 1929–1930: el Director y más aún Gonzalo (*El público*), el Joven (*Así que pasen cinco años*), y el hombre de venas en *Viaje a la luna*. Son personajes que, junto con don Perlimplín, acaban siendo víctimas sacrificiales y que pueden considerarse con facilidad héroes masculinos que, como en la tradición griega, se ven acompañados en algún momento de personajes que actúan a manera de coro, como

los estudiantes en *El público*, los amigos en *Así que pasen cinco años* y los muchachos de esmoquin en *Viaje a la luna*.

Junto a estos vínculos fundamentales para esta lectura del guion no es descartable un vínculo con la praxis teatral como observan Monegal (“Introducción” 30) y Dennis (142). Según su opinión, el segundo fragmento en que una “mano invisible arranca los paños” (307) de la cama emula la apertura del telón, emparentándose así con el teatro. No se toma *Viaje* como una mera sucesión de fragmentos inconexos, sino como un relato con una narrativa clara. Laffranque divide los fragmentos en cinco bloques temáticos. Sin embargo, se sigue la división en dos grandes bloques: hasta la aparición del letrado “Viaje a la luna”, con una función prologal, y posteriormente el resto de la “película”, como proponen varios críticos, entre ellos Dennis (142). Tiene también una similitud con la estructura de *Así que pasen cinco años*, marcada por el paso del tiempo con el Niño (muerto), el Joven y el Viejo, donde los fragmentos proemiales versarían sobre la infancia, y el resto del guion sobre la edad adulta y, al final, la muerte.

Tras esta perspectiva más general, se da paso a los primeros fragmentos introductorios hasta que se anuncia, a manera de título de crédito, el nombre de la película. Esta empieza, se anticipó, con una cama —lugar por antonomasia del sueño y de la consumación del deseo y, por tanto, pista clara de la estética y el tema general (Dennis 142)—, cuyos ropajes son arrancados a manera de subida del telón y con los números 13 y 22, que reaparecen en *Poeta en Nueva York* y *El público*. A pesar de las diferentes interpretaciones hechas por los lorquistas, hay cierto consenso en cuanto a que encierran un mensaje en torno a la pareja, la esterilidad y la (homo)sexualidad (Amat s. pág.; Monegal, “Introducción” 29; Martínez Cuitiño 71). Profundizando en esto, muy pronto se avisa al lector (en el que se incluye al potencial espectador) de la naturaleza sexual del personaje protagonista: “Letras que digan *Socorro Socorro Socorro* con doble exposición sobre un sexo de mujer con movimientos de arriba abajo” (307), que como certeramente comenta Peral Vega alude al miedo a la feminidad, como en el caso de don Perlimplín (101), y al rechazo a la feminidad desde la infancia (102); o, en palabras de Monegal, “[e]l miedo que se asocia a la sexualidad femenina va acompañado de una amenaza, de muerte o de represión, a la sexualidad masculina” (“Introducción” 21).

La primera mención del personaje infantil como tal, que según lo defendido no es otro que el hombre de venas niño, está teñida ya de un componente angustioso al aparecer llorando, y acaba siendo golpeado por una mujer que le da una paliza. Smith identifica en este fragmento una intertextualidad con el cuadro *La Virgen castigando al Niño Jesús delante de tres testigos* de Max Ernst (s. pág.). Más allá del dato erudito, permite situar el origen de la violencia en la figura materna (la Virgen madre de Jesús y la mujer madre del niño),

que no es sino la represión de la sexualidad del niño en el contexto familiar. La represión sexual se convierte casi en *leitmotiv* de esta secuencia introductoria, empleando el término cinematográfico.

Tras nuevas señales de socorro, el guion sigue con un símbolo de concepción y también de metamorfosis, el gusano de seda del que surgirá la mariposa. Sin embargo, “sale una gran cabeza muerta, y de la cabeza un cielo con luna” (309). La simbología queda así invertida, pues en lugar de generar vida se genera muerte, lo que puede relacionarse con la imposibilidad de procreación, que se reforzaría con la presencia de la luna. La luna tiene así una doble función en estos fragmentos: por un lado, es elemento de comparación como cuerpo celeste estéril y sin vida (en contraste con la tierra) y, por otro, al mismo tiempo, puede entenderse como divinidad que castiga con su misma esterilidad. La luna se corta, quién sabe si en un guiño a *Un chien andalou*, y llega el vómito.⁶ Bien podría entenderse que este castigo recae, a manera de maldición y como premonición, sobre las dos figuras infantiles que aparecen cantando, pero “con los ojos cerrados” (309). Quizás sea esta una indicación de una futura pareja homosexual pero que permanece, como en *Así que pasan cinco años* y *Poeta en Nueva York*, con sus ojos cerrados a la sexualidad y resguardados por un breve tiempo en la inocencia arcádica de la infancia (Cordero Sánchez 148). Irá desapareciendo progresivamente, como se infiere de las manchas y gotas de tinta que caen enturbiando la simbólica pureza del blanco y, por ende, de la infancia.

Enseguida reaparece la represión sexual, anunciada antes a los niños en un letrado, si bien ahora se traslada del plano familiar al plano social. El guion pone cara a cara a un hombre de bata blanca con un muchacho en bañador con manchas blancas y negras, que, debe repetirse, se está interpretando como la misma persona que el niño y el hombre de venas. La situación se desarrolla así: “El hombre de la bata blanca le ofrece un traje de arlequín pero el muchacho rehúsa. Entonces el hombre de la bata lo coge por el cuello, el otro grita, pero el hombre de la bata blanca le tapa la boca con el traje de arlequín” (310). A la represión materna se une así un frustrante proceso de heterosexualizar al muchacho a nivel social, llevado a cabo por, se presume, un médico, de ahí la bata blanca, lo cual pondría en relación la sexualidad del muchacho con el discurso médico de la época que todavía consideraba la homosexualidad una enfermedad (Jerez-Farrán, “García Lorca” 683–686). El tratamiento no es otro que el de la represión y la opresión sexual (Ibsen 229) que se representa con el traje de arlequín que sirve para “parapetar detrás de un disfraz el yo más íntimo del autor” (Nicolás Martínez 270) y del muchacho. En la misma línea se pronuncia Peral Vega, para quien:

This film script with surrealist overtones also employs the imagery of *commedia dell'arte*, in accordance with a basic structure that equates the mask to be hiding and falsification of desire. Thus, the Harlequin costume, full of artificial colours [...] represents the more or less conscious hiding and repression of sexuality. In fragment 25, the Harlequin costume with which the man in the robe violently covers the mouth of the boy cannot be read in any other way as the imposition of a castrating sexuality. (102)

(Este guion, con matices surrealistas, también emplea la imaginería de la *commedia dell'Arte* de acuerdo a una estructura básica que equipara la máscara al deseo escondido y falsificado. Entonces, el traje de arlequín, lleno de colores artificiales [...] representa el más o menos consciente ocultamiento y represión de la sexualidad. En el fragmento 25, el traje de arlequín, con el que el hombre de la bata cubre violentamente la boca del muchacho, no puede leerse de otra manera que como la imposición de una sexualidad castradora.)

El muchacho reacciona rechazando el traje de arlequín a gritos, pero es obligado a silenciar su verdadero deseo, sirviendo el traje como mordaza sin importar si este es un deseo forzado y falso. En paralelo, la imagen del pez, que ya había aparecido, apretado hasta la muerte, intensifica esa imagen de opresión y de muerte del deseo, siguiendo a Martínez Cuitiño para quien “puede simbolizar tanto la represión del erotismo como el fin de la plenitud sexual del muchacho” (124). Se debe entender, pues, el pez no solo como el obvio falo que es (Cirlot 372), sino como un complejo símbolo que reaparece en la obra pictórica y literaria lorquiana muchas veces asociado a la luna (y a Dalí), como en *El público*, para denotar homosexualidad (Monegal, “Introducción” 25–28) y en concreto la “libido pasiva” (Jerez-Farrán, “El sadomasoquismo” 473).

Con la muerte por aplastamiento del pez, y también de los peces (¿una alusión a una comunidad mayor, pese a lo anacrónico del término comunidad?), se cierra el apartado introductorio centrado en la represión sexual en la infancia y que no solo pone en antecedentes del pasado del hombre de venas, sino que tiene una función similar a los vaticinios en la tragedia griega. Al igual que en el *Edipo Rey* de Sófocles, este apartado introductorio funciona como la sibila. La labor oracular de la introducción es anticipar la represión del deseo, un deseo estéril, que culmina con la consumación del destino inexorable y fatal del personaje, la muerte. En este primer apartado se da la muerte simbólica y premonitoria del pez, que en el núcleo de la película se

trasladará al hombre de venas, con cuya muerte se consuma el anuncio de los fragmentos introductorios.

El hombre de venas, héroe trágico

El grueso del guion filmico se centra en el hombre de venas, aunque no comienza con él sino con sendas mujeres “vestidas de negro” de “manos contrahechas con espirales de alambre” que “lloran sentadas con las cabezas echadas en una mesa donde hay una lámpara. Dirigen sus manos al cielo” (310). Estas mujeres acentúan el miedo a la feminidad, trayendo a colación de nuevo la esterilidad. Si se sigue la interpretación de Martínez Cuitiño, las mujeres lloran porque “[e]l joven cuya sexualidad se ha desviado ya no dará descendencia a esas mujeres” (124). Cabe incluso pensar en su luto como un duelo por la descendencia que nunca nacerá (o, enlazando con los gusanos de seda, nacerá muerta por ser no nata). Las espirales de alambre refuerzan esa idea de fin del linaje, pues ellas serán las últimas capaces de procrear, siendo su prole tan estéril como el metal del alambre, entendiendo que es debido a su homosexualidad. La aversión a la feminidad, ya presentada en la secuencia introductoria, se enfatiza con los letreros con el nombre Elena, escrito de varias maneras. Este personaje, que se repite en *El público*, es una clara alusión al papel detonante de la guerra de Troya que tuvo Helena y podría esconder un subtexto referido al distanciamiento con su amante o amigo, bien al escultor Emilio Aladrén (casado con Eleanor Dove), bien a Dalí (ya por entonces en relaciones con Gala, de nombre real Elena Diakonova), como apunta Gibson (230–231).⁷

Después de unas imágenes de puertas y escaleras, aparece entre barrotes el dibujo de la muerte de Santa Radegunda, obra del propio Lorca.⁸ Radegunda, princesa y santa centroeuropea de la Alta Edad Media, fue obligada a contraer matrimonio con el rey Clotario I, muriendo sin prole. Este personaje histórico tuvo que llamar poderosamente la atención de Lorca por los dos aspectos biográficos comentados, por un lado la no procreación y la no perpetuación de la estirpe (muy adecuado por la temática del guion), y por otro, por el matrimonio forzoso, que no haría sino alinearse con la concepción lorquiana del matrimonio como estructura social convencional aniquiladora del amor verdadero —tal vez razón de los barrotes, como señal de la cárcel que supone el amor institucionalizado— y que es el fondo de sus obras de madurez más conocidas (*Bodas de sangre*, *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba*). En su dibujo, Lorca presenta a Radegunda vomitando, imagen reiterativa del guion, y sangrando por los genitales. Gibson aprecia una similitud en la cara de Radegunda con Lorca e interpreta como una castración sexual la sangre que emana

de su aparato reproductor (230). Una lectura muy plausible que, sin embargo, también puede verse de manera casi inversa, identificando a Radegunda con una de estas mujeres represoras de la sexualidad, de ahí el vómito, y que, pese a no ser estériles, su descendencia sí lo es al no poder procrear debido a su orientación sexual. Es, en cualquier caso, un dibujo con una relación clara con la sexualidad que se presta muy abiertamente a diferentes concepciones.

A esta muerte le sigue en apariencia otra, si se entiende por contigüidad que, como Santa Radegunda, la mujer que cae por la escalera también muere. En lo alto de la escalera aparece el muchacho desnudo que se convertirá en el mismo fragmento en el hombre de venas. ¿Ha sido el muchacho quién ha empujado a la madre? El guion no es fiable al respecto, si bien la narración hace factible esa inferencia. Si así se asume, supone, por un lado, llevar al papel la metáfora freudiana de matar al padre, en este caso la madre, significando la madurez y la independencia. Por tanto, la futilidad de la represión a la que el muchacho fue sometido de niño ante la fuerza irremediable de su naturaleza sexual no haría sino enfatizar el determinismo de influencia trágica y el mensaje de que la sexualidad está establecida, y no es elegida. Por otro, desencadena la toma de conciencia del muchacho de su verdadera identidad, en otras palabras, la anagnórisis. De esta manera, la madurez del personaje se encapsula en el paso de muchacho desnudo a una apariencia de muñeco anatómico y, al final, “sobre el desnudo lleva dibujado el sistema de la circulación de la sangre y arrastra un traje de arlequín” (312), estadio al que se viene llamando el hombre de venas y que conlleva un reconocimiento de la identidad.

No es trivial que Lorca haga de su héroe un hombre de venas. Por un lado, todavía hoy en Andalucía y en otras partes de España decir de alguien que es o que tiene vena implica que es homosexual (Sahuquillo 127). Por otro, mostrar el interior (tendones y venas), como en *El público* las radiografías (Cordero Sánchez 154), va en paralelo a mostrar el yo interior, la personalidad real y el secreto guardado, es decir, como indica Monegal, el traje de arlequín es una máscara del verdadero deseo y el hombre de venas es la verdad desnuda (De Ros, Monegal y Mira 119). La rebelión contra la autoridad materna se acompaña de una insurrección contra la imposición social (el traje de arlequín del que se ha desprendido) relacionada con el “tópico del enmascaramiento de la identidad” (Vives 216) que queda para el lector descubierta y desenmascarada de pleno.⁹

El guion prosigue con el equivalente a tres escenas, por las que se pasa superficialmente, hasta llegar a la escena del bar. En la primera hay tres hombres en el frío de la calle, relacionados con la luna, sobre los que Cordero Sánchez conjetura que podrían representar las tensiones entre Aladrén, Dalí y Lorca, en paralelo con el poema “Fábula y rueda de los tres amigos” de *Poeta en Nueva York* (155). La segunda es el hombre de venas en cruz, presagio de

su fatal desenlace al final del guion, y del que se hablará después, que apunta al carácter ritual y sacrificial de su muerte. La tercera es una imagen de movimiento, en concreto trenes, de las muchas del guion, como el subir y el bajar de escaleras, de intrincadas connotaciones.¹⁰

La escena del bar, similar a una alusión que hace el Prestidigitador en *El público*, facilita la aproximación a *Viaje* desde la perspectiva de lo trágico. En un bar, tal vez trasunto de un *speakeasy* o los bares por los que Lorca se prodigó en Harlem, un grupo de muchachos en esmoquin tratan de beber y no pueden, aunque el camarero no para de servirles en vasos colmados. Aparece el muchacho de arlequín con una muchacha, que acaban por marcharse juntos, y también el hombre de venas que gesticula con desesperación. Los hombres se adormecen, pero después de aparecer una cabeza que vomita, todos los hombres del bar devuelven.

Estos muchachos de esmoquin tienen un papel de coro, a la manera de aquellos en las tragedias griega y shakespeariana, clarificando lo que está sucediendo. Su esmoquin, como si de un uniforme se tratara, remarca su adherencia a la norma y la convención social. La imposibilidad de beber y la plenitud de los vasos hablan, desde una perspectiva social, de la plenitud en que vive la sociedad capitalista y su imposibilidad de saciarse; pero también, desde una perspectiva sexual, de sus anhelos de beber de los vasos siempre llenos de vino, el deseo sexual báquico, frustrados por la fuerza de la represión. En este sentido, los aspavientos del hombre de venas cobrarían pleno sentido como la pulsión del deseo atrapada y escondida en el fuero interno de los bebedores. El sueño, más allá del lazo implícito con el carácter onírico de la secuencia, alude al adormecimiento de dicho deseo, que se corresponde con el baile de la muchacha y el arlequín (la sexualidad enmascarada y, en suma, la heterosexualidad compulsiva). Los gestos grandilocuentes del hombre de venas parecen ser también una llamada de atención hacia la verdadera naturaleza de Arlequín, que descubierta por los coreutas provoca su vómito como signo de repulsión y repugnancia ante quien no sigue la norma y la convención social y sexual (Nicolás Martínez 277). Coro que tiene cierta semblanza, salvando las distancias, con el coro que acompaña en la romería a Yerma hacia el sacrificio de Juan en una danza sacrificial (Doménech 61), y que, en *Viaje*, es el coro de la multitud que vomita, reciclando el título del poema de *Poeta en Nueva York*, acompañando a la muchacha a la muerte y al sacrificio del hombre de venas.

El vómito se convierte así en la antesala al clímax del guion. La pareja conformada por el Arlequín y la muchacha protagoniza una típica escena romántica en un ascensor abrazándose y besándose, hasta que el hombre la ataca.¹¹ Hay un forcejeo y el hombre la besa e introduce los pulgares en sus ojos. Para Dennis y Peral Vega, el hombre se llena de frustración al contradecir su

naturaleza, acabando por violar y matar a la muchacha ante la imposibilidad de la relación heterosexual por falta de deseo (Dennis 145, Peral Vega 102).¹² En este punto, la verdad se descubre y el hombre de venas se deshace de sus ropajes, transformándose la mujer en un “busto de yeso blanco” (314) al que besa con pasión. Dennis y Peral Vega, entre otros, coinciden en esta interpretación de la escena, la cual se da por buena. Para este último, el busto de yeso ya no es para el hombre un símbolo de la represión del instinto homosexual, sino una idealización de la belleza artística (102), concluyendo que esta muerte simbólica es el deseo equivocado que ha confundido su objeto (126). En una línea similar se manifiesta Dennis al hablar de la mujer:

La muchacha por su parte, pierde su definición individual, viva, y se transforma en busto inerte, frío, representación de la mujer lunar arquetípica: la misma Elena/Selena que aparece en *El público*. Es sobre este arquetipo, ya completamente deshumanizado, y no en contacto con una mujer de carne y hueso, donde se produce la descarga de los “grifos que echan agua” (apartado 66), clara alusión al clímax sexual. (145)

La muerte simbólica de la muchacha, o su metamorfosis como en Ovidio si se prefiere, es seguida por la eyaculación, los “grifos que echan agua de manera violenta” (315), que culminan con la muerte: “Y estos grifos sobre el hombre de venas muerto sobre periódicos abandonados y arenques” (315). El deseo erótico homosexual no puede ser consumado, en la línea con las tragedias de la no consumación que propone Morales, y solo se obtiene el clímax sexual a través de una sublimación, lo cual desemboca en la frustración y, por ende, en la muerte; una muerte catártica en términos psicoanalíticos por la liberación de la represión que implica. Como en la tragedia, este punto climático se ubica hacia el final de la obra y, en este caso concreto, tiene un carácter sacrificial. El hombre de venas, al igual que Perlimplín, el Joven, Leonardo, el Novio y Adela, son “víctimas de un sacrificio lunar” (Doménech 61). La persecución y/o defensa del deseo es denominador común entre ellos, así como la sangre que todos derraman por su empeño, en el hombre de venas representada gráficamente con el aparato circulatorio sobre su cuerpo.

Esto hace fácil el contraste con otro sacrificio ritual con el que parece estar emparentado, el de el Desnudo Rojo de *El público* (Doménech 198), que es desangrado por un enfermero y que de manera obvia emula el sacrificio de Cristo. De similar forma, el hombre de venas quedaba dispuesto en cruz en una imagen premonitoria aludida antes y que confirma la lectura de su muerte sacrificial. Sin entrar de pleno en los estudios cristológicos hechos en

el pasado, puede establecerse un paralelismo entre el sacrificio y el martirio, en este caso del homosexual, al que intrínsecamente se estaría condenando, como en *El público* (Cordero Sánchez 159), y que incitaría a la catarsis del público a través de la compasión. Al mismo tiempo, introduce el concepto de amor universal que propone Jesús en los evangelios, al que Lorca tiende a apelar en su producción artística.

El desenlace está ligado en extremo a este tema del amor y devuelve la acción a una cama donde yace un muerto, se entiende que el hombre de venas. El final está cargado de ironía con una pareja heterosexual besándose que acaba su beso sobre una tumba y es seguido por un “beso cursi de cine” (315), sugiriendo una intertextualidad. De esta manera, el aparente final feliz al estilo de Hollywood es parodiado y parece sugerirse que la consumación del deseo heterosexual lleva también a la muerte. Por encima de todos ellos, sean de la orientación que sean, gobierna la luna, la diosa Selene, que rige sobre el deseo y la muerte de las personas y a quien se sacrifica el héroe *queer* de esta obra trágica, el hombre de venas, y deidad con la que Lorca pone punto final a su guion: “Y al final con prisa la luna y árboles con viento” (315).

Conclusiones

Viaje a la luna participa del concepto de cosmovisión trágica que propone Doménech, al igual que las obras coetáneas que componen el ciclo creado o surgido en torno al viaje a Nueva York y Cuba en 1929 y 1930. Se concluye, pues, que, sin ser una tragedia en sentido estricto, se observan rasgos trágicos en el guion. El deseo y la sexualidad, desde una perspectiva homosexual o *queer*, son el centro del guion, pero es un deseo guiado por una fuerza superior, por tanto, determinista, que lleva a la frustración y a la muerte. La frustración permite hablar, siguiendo a Morales, de una tragedia de la no consumación, pues el deseo homosexual nunca se satisface y solo se puede llegar al clímax a través de una figura artística idealizada. La muerte es, junto a la esterilidad, el castigo a la sexualidad desviada de la norma. Castigo que tiene su procedencia divina en la luna, que como la diosa Selene guía las acciones de las personas y a ella se sacrifica el héroe de este texto de reminiscencias trágicas, el hombre de venas. Su devenir vital es narrado al lector y potencial espectador, con no pocas pistas que funcionan a modo de vaticinio, como una historia de represión familiar y social vacua que, en la edad adulta, se ve subyugada a la fuerza inexorable de la pulsión sexual. Su fatal destino no es otro que el rechazo social, representado por esa suerte de coro que son los hombres de esmoquin que vomitan en el bar, la frustración, y la muerte sacrificial a la diosa selenita. Una muerte de naturaleza catártica por la liberación de la

represión que conlleva y por la apelación a la compasión del público para con los diferentes. En definitiva, ecos de la tragedia con un mensaje de tolerancia que se transmite hasta el presente más actual.¹³

NOTAS

1. La génesis de *Viaje a la luna* ha sido muy documentada, así como su periplo en el tiempo hasta llegar al presente. El guion de setenta y dos fragmentos (setenta y uno en la edición manejada) fue escrito tan solo en dos días en Nueva York en 1929 para el cineasta mexicano Emilio Amero, que no pudo concluir el proyecto. El manuscrito pasó por toda una serie de vicisitudes hasta la aparición de un manuscrito completo, que fue editado por primera vez por Monegal en 1994. En el año 1998 se materializó la filmación de la película por el artista plástico barcelonés Frederic Amat (1952). No se ha podido consultar la reedición del Patronato Cultural Federico García Lorca de diciembre de 2020, a cargo de Ángel Quintana, al encontrarse en prensa este capítulo en ese momento. Puede encontrarse información detallada al respecto en los escritos del propio Monegal (“Introducción” 9–11) y de Gibson (228–229).
2. La estancia de Lorca en la Gran Manzana está estudiada sobremanera, y aparecen alusiones y datos desperdigados por múltiples documentos. Es sabido que para Lorca el viaje supuso un revulsivo en lo referente a su sexualidad, lo cual no hace sino enfatizar la necesidad de asomarse a *Viaje a la luna* desde la perspectiva aquí propuesta. Para una visión panorámica pero completa del ambiente homosexual en que se movió Lorca en Nueva York, véase Peral Vega (109–115). La producción escrita o concebida durante el viaje de Lorca a Nueva York y La Habana en 1929 y 1930 conforma un bloque homogéneo de gran unidad y diálogo interno. *Poeta en Nueva York*, *El público*, *Así que pasen cinco años*, *Viaje a la luna* y otras obras proyectadas y reescritas durante el viaje, incluyendo *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, incluyen ya elementos o son de pleno vanguardistas. Están unidas por temas comunes como el paso del tiempo, la angustia ante la gran ciudad y la influencia del capital y del deseo sexual, en este caso frustrado y en concreto de carácter homosexual y no normativo. Doménech apunta que *El público* y *Así que pasen cinco años* son actualizaciones del auto sacramental barroco que dejan a un lado lo puramente religioso y persiguen fines metafísicos y trágicos (189), como ocurre con el guion. La luna, la muerte y el erotismo, como en toda la obra lorquiana, reaparecen en este período acompañados de motivos recurrentes como los peces, el arlequín y las máscaras, los números, la sangre, los niños, la amputación, las metamorfosis (a la manera de las de Ovidio, estudiadas con profusión por Hardison Londré) y un largo etcétera que no hacen sino aportar incluso más unidad al ciclo.

3. Debe recordarse que *El público* es la única obra teatral en la que Lorca aborda explícitamente la homosexualidad y uno de los pocos textos que traslucen la sexualidad del poeta, junto con los *Sonetos del amor oscuro*, publicados también en esa década, la de 1980, en que Lorca era en sentido retórico rescatado y restituido tras la dictadura. De Witte recurre al concepto de “homografía” de Edelman y al de “queer visibility” (33) (visibilidad *queer*) para aplicarlo a esta obra por el tratamiento explícito de lo *queer* y por la aplicación de signos homosexuales dentro de una identidad homosexual reconocible. Con la excepción de las obras mencionadas, gran parte de la producción lorquiana presenta la homosexualidad más en común como un texto cifrado donde solo los conocedores del código pueden captar el significado total. No obstante, la línea marcada por De Witte, a través de los postulados de Edelman, abre una nueva vía para penetrar en los textos de Lorca que se está llevando a cabo desde el presente más inmediato.
4. La filmación de la película presentaba problemas por las implicaciones que conllevaba el descontextualizarla (Dennis 139) y tuvo no pocos detractores (Karageorgou-Bastea 273). No obstante, el resultado final, la cinta de Amat, fue una película de distribución limitada y que no ha sido accesible a nivel masivo hasta 2017, fecha en que Amat la hace pública en su canal de YouTube (con anterioridad solo había ofrecido breves fragmentos y el *making of* de la misma). Señala con tino Smith que es un producto inextricablemente intermedial (s. pág.) en el que se mezcla el guion original (de por sí plagado de intertextualidades con otras obras del ciclo), un dibujo de Lorca, un *storyboard* de Amat así como su obra pictórica, la filmación en sí, y los escritos de Amat aparecidos en la edición de *Viaje a la luna* de Edicions de L’Eixample, traducidos al inglés en el volumen colectivo *Federico García Lorca i Catalunya*. Karageorgou-Bastea y Roca Leiva (s. pág.) concuerdan en que Amat se ve obligado a aportar lo que el guion no dice, en lo técnico y también en el contenido y la estética, por no mencionar todo el trasvase de un sistema semiótico a otro. Sobre el tema de la homosexualidad, el artista catalán exagera los componentes *queer* y pone en diálogo su película con la buñuel-daliniana *Un chien andalou*, a manera de respuesta. La familiaridad con la obra lorquiana que tiene Amat se une con un conocimiento profundo del concepto de amor, tanto homosexual como universal, de Lorca, tal como se infiere de sus “Notas” (s. pág.), y que se filtra en su película.
5. Rodríguez Adrados ofrece el que sea con probabilidad uno de los estudios en breve formato de contraste más exhaustivos, junto con el de Boscán de Lombardi, cifrando en Esquilo (53 y ss.), aunque también en Eurípides (60–61), las principales fuentes de la influencia griega en Lorca.
6. La relación entre el corto de Luis Buñuel y Salvador Dalí y *Viaje a la luna* es palpable, y de ese postulado parte Amat en el momento de filmar su película. Es bien sabido por diferentes testimonios, incluido el de el propio Buñuel en *Mi último suspiro*, que Lorca se sintió aludido por el filme. No obstante, los críticos han tendido a ver una respuesta no tanto en *Viaje*, aunque también, como en *Así que pasen cinco años*, por ejemplo Edwards (1981) o Higginbotham (1991), o en parte en *El público* (Doménech 35).

7. Otra posible explicación sería relacionar Elena con su parónimo Selena, y de ahí Selene, diosa lunar griega que da nombre al guion y que juega un papel crucial en el mismo.
8. Las escaleras, puertas, y también ventanas, son elementos que no se analizarán en profundidad. No obstante, es tentador acercarse desde una perspectiva psicoanalítica freudiana o considerar las puertas y ventanas como estructuras arquitectónicas penetrables (aludiendo por tanto al coito) o como vías de entrada (en este caso, bloqueando o dando metafóricamente paso al deseo).
9. Peral Vega ha estudiado en detalle el traje de arlequín como represión de la sexualidad (102; 129). Basándose en Santos Torroella, establece un vínculo biográfico con Dalí, donde Lorca sería Arlequín y Dalí Pierrot (86–87), lo cual podría facilitar una lectura del *Viaje* en relación a *Un chien*. En el plano literario, Arlequín reaparece en *El público* y en *Así que pasen cinco años*, una señal más de la unidad del ciclo (Peral Vega 109–138).
10. Una opción de análisis sería poner en paralelo el movimiento tanto con el viaje del título como con el vértigo ante la velocidad de la vida moderna. No es descartable que tenga un origen biográfico en las visitas de Lorca a las atracciones de Coney Island, entre ellas una llamada “Viaje a la luna” que, según Morris, da título al guion (129–130), y en la que tal vez encontrara inspiración para el vómito en las personas indispuestas tras montar en los carruseles (Walsh 116). Gibson apunta a una lectura relacionada con la pérdida de la persona amada y, en específico, con el carácter enérgico de Aladrén (240).
11. Tras este primer ataque y antes de penetrar los ojos de la muchacha, el guion intercala la imagen de una guitarra cuyas cuerdas son cortadas por unas tijeras. Martínez Cuitiño comenta con acierto que cortar las cuerdas “es callar lo que no debe ser dicho, no presentar a la moral burguesa lo que la escandalizaría” (135), en este caso la verdadera naturaleza homosexual del muchacho, o, por ejemplo, el incesto en el “Romance de Tamar y Amnón” en el *Romancero gitano* cuando el rey David corta las cuerdas del arpa. Es, en resumen, una representación del tabú, de lo que no debe ser dicho, muy en línea con la definición el amor homosexual como aquel que no dice su nombre.
12. Dennis habla de una violación de la mirada, recurrente en Lorca (145), mientras que Monegal se decanta por términos más explícitos de penetración y, por consiguiente, violación (De Ros, Monegal y Mira 120).
13. Es pertinente encuadrar a Lorca y su *Viaje* dentro de la contemporaneidad. No solo se puede inscribir al poeta y su *ouvre* dentro de ella desde un criterio temporal que abarcaría los últimos cien años, y no pocas veces ampliado en el caso español hasta 1898, sino que también tiene un impacto en el pasado más reciente (desde 1975) y en el presente actual (1996–2021). García Lorca sigue reapareciendo con profusión aún hoy en los medios de comunicación debido a los continuos hallazgos en torno a su obra, legado y biografía. En un plano literario, se aportan solo un par de ejemplos de los más recientes y que abordan el tema homosexual. El dramaturgo Alberto Conejero evoca a Lorca en su aclamada *La piedra oscura* y el escritor Manuel Francisco Reina en la novela, luego llevada al teatro con dirección de Juanma Cifuentes, *Los*

amores oscuros. Ambas sobre dos de los últimos amantes de Lorca conocidos, Rafael Rodríguez Rapún y Juan Ramírez de Lucas, respectivamente. Las tablas españolas, tras la simbólica ruptura del tabú que supuso en 1987 el estreno de *El público* de Lluís Pasqual, también han apostado en fechas recientes por acentuar los detalles homoe-róticos en las obras de Lorca, de ahí que versiones como el *Perlimplín* de Conejero y dirigida por Darío Facal, *El público* de Àlex Rigola o *Bodas de sangre* con dirección de Félix Fradejas —todas estrenadas entre 2015 y 2016—, introduzcan con énfasis y sin ambages la temática del amor no normativo y, más en general, *queer*. Tras pasar en 2016 a dominio público la obra de Lorca, el número de montajes teatrales innovadores y experimentales ha crecido exponencialmente, habiendo a fecha de publicación de este texto numerosas versiones de Lorca en marcha, incluyendo varias adaptaciones de *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, así como la *Comedia sin título* completada por Conejero con su título original, *El sueño de la vida*. El 3 de febrero de 2021, la versión teatral de *Viaje a luna* fue estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona por la compañía Voadora, con dramaturgia y dirección de Marta Pazos. Sin embargo, es el cine otro medio que ha puesto con profusión en contacto a Lorca con el momento presente. En las décadas de 1970 y 1980 se llevaron a la pequeña y gran pantalla tanto la biografía de Lorca por Juan Antonio Bardem como varias de sus obras: Carlos Saura y *Bodas de sangre*, Jaime Camino y el homenaje *El balcón abierto*, Rafael Moreno Alba y *Mariana Pineda*, Pilar Távora y *Nanas de espinas* (la misma directora llevará *Yerma* al cine en 1998) o Mario Camus y *La casa de Bernarda Alba*, por citar solo aquellas de mayor difusión y éxito comercial. La influencia en el largo de Jaime Chávarri *A un dios desconocido* y en la producción almodovariana, en especial *Todo sobre mi madre*, son notorias. Hasta la fecha, una de las adaptaciones recientes con más repercusión la dirigió con éxito Paula Ortiz, una versión libre de *Bodas de sangre* con el título *La novia*.

OBRAS CITADAS

- Amat, Frederic. “Notas de ‘Viaje a la luna’”. *Viaje a la luna*, de Federico García Lorca y Frederic Amat. Ediciones de L’Eixample, 1998. S. pág.
- Boscán de Lombardi, Lilia. “El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21–26 de agosto de 1995, Birmingham, Vol. 4, Del Romanticismo a la Guerra Civil*. Ed. Derek Flitter. Birmingham: Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, 1998. 107–114.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.
- Cordero Sánchez, Luis Pascual. “Homosexualidad y metautores del teatro neoyorquino de García Lorca”. *Bulletin of Hispanic Studies* 89.2 (2012): 143–161.

- Dennis, Nigel. "Viaje a la luna: Federico García Lorca y el problema de la expresión". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25.1 (2000): 137–149.
- De Ros, Xon, Antonio Monegal, y Alberto Mira. "Cinema". *A Companion to Federico García Lorca*. Ed. Federico Bonaddio, Boydell and Brewer, 2007. 101–128.
- De Witte, Ben. "Dramatizing Queer Visibility in *El público*: Federico García Lorca in Search of a Modern Theatre". *Modern Drama* 60.1 (2017): 25–45.
- Doménech, Ricardo. *García Lorca y la tragedia española*. 2ª ed., Fundamentos, 2012.
- Dougherty, Dru. "Lorca y las multitudes. Nueva York y la vocación teatral de Federico García Lorca". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 6.10–11 (1992): 75–84.
- Edwards, Gwynne. "Lorca and Buñuel: *Así que pasen cinco años* and *Un chien andalou*". *García Lorca Review* 9.2 (1981): 128–143.
- Feal, Carlos. *Lorca: Tragedia y mito*. Ottawa: Dovehouse, 1989.
- García Lorca, Federico. "Federico García Lorca y la tragedia". *Obra completa VI. Prosa*, I. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 2008. 646–648.
- _____. "Viaje a la luna". *Obra completa V, Teatro 3. Cine. Música*. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 2008. 305–315.
- Gibson, Ian. *Lorca y el mundo gay. "Caballo azul de mi locura"*. Barcelona: Planeta, 2009.
- Higginbotham, Virginia. "Lorca's *Así que pasen cinco años*: A Literary Version of *Un chien andalou*". *Lorca's Legacy. Essays on Lorca's Life, Poetry, and Theatre*. Ed. Manuel Durán y Francesca Colecchia. New York: Peter Lang, 1991. 195–204.
- Ibsen, Kristine. "The Illusory Journey: García Lorca's *Viaje a la luna*". *The Surrealist Adventure in Spain*. Ed. Brian C. Morris. Ottawa: Dovehouse, 1991. 225–239.
- Jerez-Farrán, Carlos. "El sadomasiquismo homoerótico como expresión de homofobia internalizada en el cuadro 2 de "El público" de García Lorca". *Modern Philology* 93.4 (1996): 468–497.
- _____. "García Lorca, el espectáculo de la inversión sexual y la reconstrucción del yo". *Bulletin of Spanish Studies* 83.5 (2006): 669–693.
- Karageorgou-Bastea, Christina. "Amat y Lorca de viaje a la luna". *Letras peninsulares* 16.1 (2003–2004): 261–276.
- Krynen, Jean. "Lorca y la tragedia". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 9 (1967): 85–95.
- Laffranque, Marie. "Lectura e interpretación". *Viaje a la luna (guión cinematográfico)*. Ed. Marie Laffranque. Loubressac: Braad Editions, 1980. S. pág.
- Martínez Cuitiño, Luis. *El mito del andrógino en Federico García Lorca: un Viaje a la luna*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Monegal, Antonio. "Introducción". *Viaje a la luna: guión cinematográfico*. Valencia: Pre-Textos, 1994. 7–55.
- Morales, José Ricardo. "La tragedia en el teatro de Federico García Lorca". *Cervantinas y otras páginas*. Ed. José Ricardo Morales. Valladolid: Cátedra Jorge Guillén, 2006. 163–176.
- Morris, C. Brian. *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers. 1920–1936*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

- Nicolás Martínez, Pilar. “Análisis de las relaciones temáticas entre las obras de Federico García Lorca: *Viaje a la luna* y *El público*”. *Península* 3 (2006): 263–288.
- Peral Vega, Emilio. *Pierrot/Lorca. White Carnival of Black Desire*. Woodbridge: Tamesis, 2015.
- Roca Leiva, Macarena. “Lectura del guión *Viaje a la luna* de Federico García Lorca y de la adaptación fílmica de Frederic Amat”. *Alpha* 31 (2010): s. pág.
- Rodríguez Adrados, Francisco. “Las tragedias de García Lorca y los griegos”. *Estudios clásicos*, 31.96 (2003): 51–64.
- Sahuquillo, Ángel. *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1991.
- Smith, Paul Julian. “Reading Intermediality: Lorca’s *Viaje a la luna* (“Journey to the Moon,” 1929) and *Un chien andalou* (Buñuel/Dalí, 1929)”. *Modern Languages Open* 1 (2014): s. pág.
- Vives, Anna. *Identidad en tiempos de vanguardia. Narcisismo, genio y violencia en la obra de Salvador Dalí y Federico García Lorca*. Bern: Peter Lang, 2015.
- Walsh, John K. “The Social and Sexual Geography of *Poeta en Nueva York*”. “*Cuando yo me muera...*” *Essays in Memory of Federico García Lorca*. Ed. C. Brian Morris. Lanham: University Press of America, 1988. 105–127.

Cordero Sánchez, Luis Pascual. “Deseo, muerte y tragedia en *Viaje a la luna* de Federico García Lorca”. *Huellas de lo trágico en la cultura española moderna*. Ed. Luis M. González y Rakhel Villamil-Acera. *Hispanic Issues On Line* 27 (2021): 55–72. Web.